

LA TERREUR EN IMAGES

L'« occupation rouge » dans la propagande franquiste pendant la guerre civile espagnole

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Université de Valence

FORMES ET FIGURES DE LA « TERREUR ROUGE »

Le récit de la « terreur rouge », entonné par le régime franquiste pendant la guerre civile espagnole, est devenu un genre à part entière dans la littérature, les arts, les mémoires, mais aussi dans les domaines juridiques et pénaux qui ont eu pour objet la répression et la vengeance politique. Le cinéma lui octroiera sa plasticité narrative, lit de sentiments et d'émotions comme d'angoisse collective, mais aussi sa condition d'image photomécanique, marquée par la trace indélébile (mais imprécise) du réel.

L'histoire de ce genre littéraire que fut la « terreur rouge » a occupé les chercheurs et a été, comme l'on sait, minutieusement documentée (y compris par des faux) dès les premières semaines de la guerre¹. La Junta de Defensa Nacional a commencé à élaborer un « Projet de rapport sur les assassinats, les incendies et autres déprédations et violences commis dans certains villages du sud de l'Espagne par les hordes marxistes au service du prétendu gouvernement de Madrid. » sur la base d'enquêtes qui constitueraient les prémices de ce qui sera, des années plus tard, la *Causa General*². Pour ce qui est de cette analyse, deux modèles s'imposent et

(1) Cf. Francisco Sevillano, *Rojos. La representación del enemigo en la guerra civil* (Rouges. La représentation de l'ennemi pendant la guerre civile), Madrid, Alianza, 2007. Avec l'aide de documents issus de la littérature (témoignages ou fictions), Hugo García, « Relatos para una guerra. Terror, testimonio y literatura » [Des récits pour une guerre. Terreur, témoignage et littérature], in *Ayer* n° 76, 2009 (4), p. 143-176.

(2) Il s'agit d'une importante vague d'enquêtes menées par le ministre franquiste de la Justice, Eduardo Aunós, après la Guerre civile, par décret du 26 avril 1940, dans le but, selon son préambule, d'instruire « les faits

se lexicalisent rapidement, des modèles qui deviendront à leur tour deux acteurs majeurs de la terreur : la mécanique méthodique du crime communiste, d'une part, et la ferveur orgiaque de la destruction anarchiste, d'autre part. Dans l'absolu, la première prend corps dans le communiste froid, méthodique, obéissant à un plan systématique, alors que la seconde s'incarne dans le milicien ingrat, violent, bravache, anticléric, sale, mais aussi passionnel, une caractéristique associée aux anarchistes. Cependant, puisqu'il s'agit de constructions imaginaires, les échanges, les contagions et les superpositions sont fréquents. De plus, le rôle de chacun de ces antagonistes est différent et l'environnement, les atmosphères dans lesquelles s'épanouit le sentiment de peur qu'ils inspirent à leurs victimes, réelles ou potentielles, diffèrent également. Plus encore, la terreur qu'inspire la simple évocation de ces deux figures se combine, dans le discours nationaliste, avec l'héroïsme, dans une dialectique tendue, en rien victimisante. L'équilibre ne peut être que précaire.

La cinquième édition du *Noticiario Español* (septembre-octobre 1938), produit par le Departamento Nacional de Cinematografía, qui dépend de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, présente un reportage significatif intitulé « En zona roja » (En zone rouge) et dont les images ont été dérobées à l'ennemi³. Le sujet de ce reportage est Madrid et son but est de réveiller chez les partisans de l'Espagne nationaliste une émotion inhabituelle. Il dresse un portrait de ce que devait être la capitale convoitée entre les mains de l'ennemi. Le reportage inspire cette terreur qui suinte d'une ville qui a changé de visage, qui a été envahie, occupée, contre sa volonté et sa nature⁴. De cette façon, les mêmes plans qui avaient exalté, entre les mains de l'ennemi, la présence soviétique comme un hommage du peuple à son allié solidaire, se teignent, sous la réécriture de la propagande nationaliste (discours, musique, cartons), d'une aura sinistre, d'une atmosphère raréfiée et menaçante, dans laquelle les lieux les plus authentiques de la capitale semblent méconnaissables. N'est-ce pas là la définition de l'inquiétante étrangeté (Unheimliche) que Freud a conceptualisée en suivant une intuition de Schelling⁵ ? En d'autres termes, l'émotion empathique se voit transformée en un sentiment de peur et d'angoisse.

Dans ce reportage, le discours se révèle très intéressant car il suit une tradition dont *Retaguardia* de Concha Espina, ou *Madrid de Corte a Checa* de Agustín de Foxá,

délictueux commis sur tout le territoire national pendant la domination rouge » [N.d.T.).

[3] Toutes les images d'archive utilisées proviennent du bulletin d'information républicain *España al día*. Toutefois, ces images n'existent plus aujourd'hui. Cf. Alfonso del Amo, « Catálogo general del cine de la guerra civil » [Catalogue général du cinéma de la guerre civile], Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996, p. 660.

[4] Cf. une analyse intéressante de la vision nationaliste de Madrid, qui est bien illustrée sur les clichés du devant de la Cité universitaire dans Rafael Rodríguez Tranche, « Escenas de Madrid bajo las bombas » [Scènes de Madrid sous les bombes], in Vicente Sánchez-Biosca (éd), *España en armas. El cine de la guerra civil española* [Espagne en armes. Le cinéma de la guerre civile espagnole], Valence, Muvim, 2007, p. 63-70.

[5] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [« Das Unheimliche » – 1919], Paris, Gallimard, 1933. Pour Freud, cette sensation se manifeste lorsque l'étrange envahit le familier (et inversement), mettant entre parenthèses jugement et certitude.

constituent les exemples parfaits. Mais il l'est plus encore si l'on tient compte du fait qu'il s'agit là d'un exercice de propagande *a contrario* :

« Madrid. Voici un Madrid étonnant et tragique que les Madrilènes eux-mêmes ne reconnaîtront pas. C'est le Madrid sous le joug et le fouet de la Russie, forcé de célébrer sa triste servitude. Quelle honte ! Sur la porte d'Alcalá, monument qui loue la détermination et l'héroïsme du peuple espagnol, se trouvent désormais des affiches de Lénine, de Staline, de Vorochilov, de Dimitrov et d'autres bourreaux du prolétariat. La sinistre intention, la perversité raffinée de ceux qui maintiennent en esclavage une partie de l'Espagne, suscitera l'indignation de tous les Espagnols. Quel sarcasme ! La Russie hissée sur le monument de notre indépendance. »

« Mais non. Le peuple de Madrid n'en est pas responsable. C'est l'œuvre de gens trempés dans le crime, qui arrivent de Russie, s'abattent sur l'Espagne et imposent leur domination à un peuple exténué. Ce sont eux, les sicaires de Moscou, qui parent Madrid de ces tristes toilettes pour rendre manifeste leur domination vis-à-vis du peuple (...). Mais où est donc la République espagnole ? Vous la trouverez ici, derrière ce Madrid déguisé. Derrière ces affiches russes gît un peuple martyr, opprimé, exténué par la faim et les heures d'angoisse. »

Ces commentaires à peine terminés, une musique pleine de fausses notes se superpose aux images privées de la voix humaine qui régit leur enchaînement. Un frisson parcourt le corps de celui dont le regard a clandestinement osé s'introduire en plein cœur de l'ennemi ; avec de telles prémices, un voyage comme celui-ci, dans cette ville occupée, ne serait-il pas un voyage-suicide ? Le microcosme dans lequel la terreur déploie sa criminalité méticuleuse sera, en outre, opaque, clandestin, indicible : la tchéka⁶.

La revue *Fotos*, pionnière en matière de montage entre texte et image, et en raison de son pari iconographique, a rempli ses pages d'illustrations évoquant les crimes rouges ; parmi celles-ci, les centres de détention, d'interrogatoire et de torture joueraient un rôle primordial. En décembre 1937, la revue publiait une gravure appelée à incarner les activités sinistres menées dans une tchéka à la réputation des plus funestes : « Del Madrid rojo. La checa de Bellas Artes⁷ » (Du Madrid rouge. La tchéka des Beaux-Arts). Puisque le lieu échappait au témoin photographique, il fut idéalisé de la manière suivante.

[6] Dans ses mémoires publiées en 1938, le consul norvégien Félix Schlayer, qui dénonça les massacres de Paracuellos et de Torrejón de Ardoz, a qualifié ce qu'il avait vécu dans les rues de Madrid d'« épouvantable orgie de pillage et de mort [...] qui répondait à une méthodologie russe : c'était le produit d'une « animalisation » consciente de l'homme par le bolchévisme » (Felix Schlayer, *Matanzas en el Madrid republicano. Paseos, checas, Paracuellos* [Massacres dans le Madrid républicain. Exécutions sommaires, tchékas, Paracuellos], Barcelone, Áltera, 2006, p. 32).

[7] « Fotos » n° 44, 25 décembre 1937.

Ce fut pourtant la chute de Barcelone qui ouvrit la perspective – à la fois souhaitée et crainte – d'un témoignage visuel des tchékas⁸. Or, que montrer d'elles sachant que l'on ne pouvait garder aucune trace des scènes terrifiantes qui se déroulaient là ? En février 1939, la revue phalangiste *Vértice* a publié des photos d'Antonio Calvache qui montraient des instruments de terreur, de torture, des lieux insolites, et qui s'attardaient sur des détails angoissants (le métronome, l'étroitesse des cellules...)⁹. Malgré tout, ces photographies n'apportaient que peu de noirceur à un récit qui pénétrait plus en profondeur dans les sphères tourmentées de l'imagination criminelle. La même revue, dans son numéro suivant, publie un article signé par Edgar Neville et intitulé « La cheka de Vallmajor¹⁰ » (La tchéka de Vallmajor). Le texte n'élude pas la description, d'une façon qui pourrait être qualifiée de morbide, des tortures infligées dans ce célèbre lieu de détention illégal. Le plus curieux est qu'un tel souci du détail soit régi non pas par une série de photographies, mais bien par un dessin représentant des signes inquiétants de torture ; sa fragmentation en une sorte de collage métonymique hautement stylisé évoque la dépersonnalisation, l'horreur, la perte de la notion de temps et de la réalité, comme si l'allusion se révélait plus efficace que quelques photos factuelles décevantes de ce qui est arrivé... il y a si longtemps.

La revue féminine *Y*, qui ne perd pas une occasion de rajouter à la morbidité ambiante, ne publie pas, elle non plus, de cliché de faits qui auraient échappé au regard des appareils photo et qui ne pourraient être montrés qu'au travers de clichés décevants. Le reportage signé Marichu de la Mora et intitulé « Pena de daño y pena de sentido o las 'chekas' de Barcelona » (Peine de dommage et peine du sens ou les 'tchékas' de Barcelone), dans lequel elle raconte comment un couvent est devenu le siège de la barbarie, doit se contenter (bon gré mal gré) d'un dessin d'Aróztegui¹¹.

Dans cette recherche des instruments les plus représentatifs d'une terreur vivace et réelle, Neville conçoit son documentaire *¡Vivan los hombres libres!* (Que vivent les hommes libres !), produit par le Departamento Nacional de Cinematografía en 1939. L'artiste ne lésine pas sur les efforts pour recréer les sensations les plus morbides ressenties par les victimes ; pour ce faire, il compose un discours qui reprend les grandes lignes de son texte publié dans *Vértice*, avec des clichés très similaires à ceux que Calvache avait utilisés pour illustrer l'article précédent et dont beaucoup avaient déjà été vus dans le reportage qui clôturait le treizième numéro du *Noticiero Español* intitulé « Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona¹² »

[8] « El «Negus» tiene una cheka » [Le « Négus » a une tchéka], in *Fotos* n° 23 [30 juillet 1937], est un exemple précoce de cette thématique, plus d'un an avant la chute de la capitale catalane.

[9] « Terror y chekas en Barcelona roja » [Terreur et tchékas dans la Barcelone rouge], in *Vértice* n° 19, février 1939.

[10] *Vértice*, n° 20, mars 1939.

[11] *Y, revista para la Mujer*, n° 14, mars 1939, p. 11.

[12] Ce numéro (février 1939) est entièrement consacré à la chute du front catalan, à la prise de Barcelone, à la route vers la frontière et à l'arrivée des troupes nationalistes dans la ville. Ce fut la première édition à être

(Les diplomates étrangers visitent les tchékos de Barcelone). Cependant, Neville va plus loin : il impose un rythme au montage, il construit ses compositions plastiques selon un modèle de contraste lumineux inspiré de l'expressionnisme, qui évoque la clandestinité et le crime indicible. L'écrivain et cinéaste ne cède pas non plus à la tentation de la mise en scène et s'adresse à des acteurs qui, en l'absence d'images prises en direct, nous rapprochent de l'effroi, de l'angoisse, de la douleur... Quelques scènes du film produisent une sensation insolite d'irréalité que Neville associe à une rhétorique onirique, comme par exemple ces plans qui montrent des figures délirantes dessinées sur les murs des cellules.

LE MILICIEN DE LA FAI : EXTASE ET TERREUR

Pour sa part, la révolution sociale dirigée par les anarchistes, à Barcelone, dans les premiers jours de suffocation du soulèvement militaire, s'est rapidement constituée une expression iconographique définitive : ce guerrier libertaire au regard d'aigle, anticlérical et barbare, en sera l'acteur principal. Bien sûr, on constate que l'image et la description du milicien de la FAI (Fédération Anarchiste Ibérique) sont formées d'un mélange extrêmement curieux de moquerie et de haine féroce. Si les discours radiophoniques conçus par Joaquín Pérez Madrigal dans son célèbre « El miliciano Remigio «pa» la guerra es un prodigio » (Le milicien Remigio est un prodige de la guerre) tendent plutôt à la moquerie¹³, comme c'est le cas du sarcasme presque surréaliste de Miguel Mihura dans *La ametralladora* (La mitrailleuse), les descriptions passionnelles, barbares et sanguinaires seront toujours plus fréquentes. Une fois encore, la revue *Fotos* prend les devants en donnant corps à cette fantaisie. « Terror y crimen en Madrid » (Terreur et crime à Madrid) montre une photo dont la légende dit ceci : « «Dinamita», sanguinaire, audacieux, bigle, le plus féroce des miliciens¹⁴ ». Et le numéro précédent, après une invective très virulente, publiait une caricature dont la légende cède de bon gré au comique, comme sublimant la peur : « Le «milicien féroce» galope et fend la bise, gros calibre à la main et petit pois dans le crâne¹⁵. »

Quoi qu'il en soit, cette dualité brillera par son absence dans le cinéma. Le fait que l'imagerie anarchiste (comme celle communiste, dans le cas précédent) et l'origine de la peur que celle-ci provoque s'ancrent dans des plans tournés par des anarchistes et conçus à l'origine pour transmettre une tout autre sensation, l'allégresse, est révélateur. De telles caractéristiques se retrouvent en grand nombre dans le *Reportaje*

traitée à Barcelone et elle exprime une euphorie qui a la saveur de la victoire.

[13] Mémoires d'un milicien rouge transmises par la R.N.E., publiées plus tard par Joaquín Pérez Madrigal Ávila, Impr. Católica Sigirano Díaz, 1937. Cf. une étude de ces œuvres dans une perspective nationaliste dans Núñez Seixas, X.M., *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)* [Dehors l'envahisseur ! Nationalismes et mobilisation guerrière pendant la guerre civile espagnole (1936-1939)], Madrid, Marcial Pons, 2006, chap. 3.

[14] *Fotos*, n° 7, 10 avril 1937.

[15] *Fotos*, n° 6, 3 avril 1937.

del movimiento revolucionario en Barcelona (Reportage du mouvement révolutionnaire à Barcelone – Mateo Santos, 1936). Tourné et monté dans une certaine précipitation dans les premiers jours du soulèvement de Barcelone, entre le 19 et le 23 juillet 1936, *Reportaje...* montre une ville aux prises avec la révolution sociale : traversée de part en part par des barricades qui la divisent en deux, paralysée par les contrôles qui jalonnaient les rues, submergée de cols-bleus, mausers à la main et le poing levé, agitée par les mouvements fébriles d'une foule qui célèbre la destruction des églises, le brûlage des symboles religieux... Tout dans cette mosaïque semble s'unir pour offrir une image d'extase de la destruction. Cet environnement que tant d'observateurs (Franz Borkenau, Kaminski, George Orwell un peu plus tard) ont jugé fascinant exprime, dans un syncrétisme féroce, l'extase de celui qui l'a capté et provoque la panique chez celui qui l'observait depuis l'autre camp.

Ces images ont rapidement fait le tour du monde, par le biais des bandes d'actualités et des documentaires, et, souvent, leur fonction extatique fut transformée par la propagande ennemie en une expression du chaos, de l'orgie révolutionnaire et de la barbarie sanglante¹⁶. Il est sans cesse étonnant de constater que cette image liée à l'anarchisme par son origine et par les caractéristiques de sa représentation ne tardera pas à être attribuée à la menace communiste par la propagande nationaliste qui se l'approprie, en particulier à mesure que le communisme se convertit en l'unique ennemi authentique et redouté et que la figure du libertaire s'affaiblit¹⁷. Quoi qu'il en soit, les attributs et l'iconographie qui, dans un premier temps, avaient émergé de la caractérisation anarchiste se sont retrouvés dans l'image redoutable du communiste

imaginaire qui, à lui seul, incarnait tout le danger ambiant.



Dès les premières secondes, le narrateur du *Reportaje del movimiento...* évoque le protagoniste des hauts faits qu'il présente – un guerrier libertaire au regard d'aigle – qui, converti en gardien de la révolution, surveille le moindre mouvement de la réaction. Voici son portrait ci-contre.

Contre-plongée admirative qui l'érige contre le ciel, mauser à l'épaule, cigarette entre les lèvres, rude visage prolétaire.

[16] Nous abordons ce sujet *in extenso* dans Vicente Sánchez-Biosca, « L'obscur côté du cœur. Migration d'images de la persécution religieuse », in *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 55-90.

[17] Depuis l'été 1937, l'assimilation entre destruction et communisme a été la tendance dominante. Entre les mains des dirigeants nazis, à titre d'exemple, cette assimilation commença dès le début du nazisme.

Cette image se différenciera assez de l'idéalisation épique que Robert Capa, par exemple, a conféré à ses miliciens et il semble se trouver à mi-chemin entre le leader ouvrier et le bandit espagnol typique du XIX^e siècle. De cet aspect lumpen-prolétaire ne s'échapperait pas le discours anarchiste¹⁸.

PEUR DE LA PEUR : LE « CINE DE CRUZADA¹⁹ »

Cette allusion à la peur, qui a survécu dans l'instruction de *la Causa General*, a connu un recul surprenant dans la production cinématographique narrative et a été extirpée avec détermination du cinéma espagnol au lendemain de la guerre. Celui-ci, quand il se réfère à la guerre, faisait appel à des sentiments clairs et positifs : l'héroïsme, le courage, la force de caractère. Le *cine de cruzada*, qui n'a vécu que pendant les quelques années qui ont suivi jusqu'à ce que disparaisse toute référence à la bataille, a rapidement pris pied dans l'exemplarité de ses protagonistes afin d'inspirer une admiration sans bornes²⁰. Difficile de placer la peur dans ce contexte : ces films misaient sur la dimension épique et s'ils permettaient de temps à autre que filtrent quelques bribes de peur, c'était pour mieux les voiler par la suite. L'exemple de « Porque te vi llorar » (Parce que je t'ai vu pleurer – Juan de Orduña, 1941), à cause de sa singularité, mérite d'être mentionné. L'histoire débute le 18 juillet 1936. Juan Ignacio va se fiancer avec María Victoria, marquise de Luanco, dans les Asturies. Curieusement, car le film est à peine commencé, un pressentiment néfaste et apparemment injustifié se manifeste avec une force inhabituelle chez Juan Ignacio. Dans une lettre qu'elle écrit, María Victoria consigne la date fatidique. Dans la scène suivante, la lettre se voile dans un nuage de poussière qui se transforme en de gigantesques vagues houleuses venant se briser avec violence sur des rochers. La métaphore se change en hyperbole et son irruption dans le récit s'en trouve encore plus déstabilisante. En plein milieu de la route, non loin de là sans doute, un plan en contre-plongée insiste sur un camion rempli de miliciens, accompagné par une irruption sonore fracassante qui saisit d'effroi. Ce sentiment, prémonitoire, sera désormais gravé dans l'esprit du spectateur et la

[18] Franz Borkenau (dans *Spanish Cockpit : Rapport sur les conflits sociaux et politiques en Espagne (1936-1937)* [The Spanish Cockpit : An Eyewitness Account of the Spanish Civil War, 1937], Paris, Éd. Irua, 2003) a déjà signalé la relation entre tradition « scélérate », anarchisme et prolétariat. Et, avec un avis plus tranché, Jaume Miravittes confirmerait des années plus tard le poids du prolétariat parmi les anarchistes de juillet 1936 (dans *Notes dels meus arxius/2. Episodis de la guerra civil espanyola* [Notes de mes archives/2. Épisodes de la guerre civile espagnole], Barcelone, Pòrtic, 1972, p. 68).

[19] La Guerre civile espagnole fut considérée par l'Église comme une croisade (« cruzada », en espagnol) contre le communisme. Le « cinéma d'État », nationaliste, franquiste, soutient cette vision des choses. Ce genre cinématographique prit le nom de « cine de cruzada » (N.d.T.).

[20] Román Gubern (1936-1939. *La guerra de España en la pantalla* [La guerre d'Espagne à l'écran], Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 82-83) cite les œuvres suivantes comme caractéristiques du cine de cruzada : *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Le front de Madrid / Carmen parmi les rouges – Edgar Neville, 1939), *El crucero Baleares* (Le croiseur « Baleares » – Enrique del Campo, 1940), *Sin novedad en el Alcázar / L'Asedio dell'Alcazar* (Le Siège de l'Alcázar – Augusto Genina, 1940), *Escuadrilla* (Escadron – Antonio Román, 1941), *Porque te vi llorar* (Parce que je t'ai vu pleurer – Juan de Orduña, 1941), *Boda en el infierno* (Mariage en enfer – Antonio Román, 1942). Toutes surpassées par *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), basé sur un recueil d'anecdotes de Franco et sur *Roja y negro* (Rouge et noir – Carlos Arévalo, 1942).

violence destructrice s'accomplira rapidement avec l'assassinat cruel du jeune homme et le viol de sa fiancée²¹.

Du fait de son inspiration et du caractère officiel qu'il revêt – il s'agit du point de vue de Franco lui-même –, le film *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), inaltérable, est éloquent. Quand l'histoire du traître Echevarría – beau-frère du protagoniste, interprété par Raúl Cancio – est présentée à l'écran, un sentiment de faiblesse se change, en un instant à peine, en un récit inébranlable. C'est un homme faible qui, dévoré par la mélancolie, se retrouve sur le point de passer dans le camp républicain pour retrouver le giron protecteur de sa famille qui l'attend dans la ville occupée de Bilbao. Mais au moment précis où sa volonté atteint le paroxysme de la déliquescence, José (Alfredo Mayo) arrive à la rescousse avec dans sa mallette les plans sauveteurs écrits par le Caudillo. Dans le recueil d'anecdotes rédigé par Jaime de Andrade, l'âme fragile d'Echevarría cède et celui-ci franchit le pas fatidique qui conduira son épouse et sa fille à le renier à cause de sa lâcheté²². Dans les deux cas, le recueil d'anecdotes et le film, la mélancolie et le malaise durent peu de temps et ne s'aventurent jamais dans les méandres de la peur, un sentiment qui, par ailleurs, n'est pas vraiment non plus celui recherché. Quoi qu'il en soit, les autres exemples de *Porque te vi llorar*, surtout, et l'épisode cru de *Raza*, sont éloquents par ce qu'ils s'aventurent aux abords de la peur, et, à peine l'entrevoient-ils qu'ils rebroussement chemin pour relâcher la pression. Un cinéma contraint à l'exemplarité et à une convenance moralisante avait résolument pris le contrôle de la propagande et le divertissement suscité par la terreur paraissait peu attractif pour la fiction de masse qu'était le cinéma en ce temps-là.

UNE FICTION SUR LA PEUR

Peut-être était-ce là une raison supplémentaire pour être surpris par *Rojo y negro* (Rouge et noir – Carlos Arévalo, 1942). Ce film, dont le titre évoque les couleurs du drapeau phalangiste, a été produit en même temps que « *Raza* », bien qu'il ait incarné une perspective plus politique que militaire, bien qu'il ait été un instrument phalangiste plus qu'un vecteur d'unité autour des valeurs nationales traditionnelles. Consacré aux activités de la cinquième colonne dans le Madrid républicain, la peur est l'essence même de « *Rojo y negro* » et la dialectique endiablée que ce sentiment amorce avec énergie rapproche le résultat de la tragédie, l'éloignant de la poésie épique, mais aussi du mélodrame²³. Une dialectique – précisons-le – que subit aussi l'actrice principale,

[21] Ce camion rempli de miliciens ne manque pas de rappeler la quantité d'autres qui, dans le *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, se dirigent dans une orgie dionysiaque vers le front d'Aragon.

[22] Jaime de Andrade, *Raza. Anecdótico para el guión de una película* (*Raza*. Recueil d'anecdotes pour le scénario d'un film), Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1986, p. 148-154. Cet ouvrage démontre que, selon Franco, il ne fait aucun doute que la peur soit absolument condamnable, alors que Sáenz de Heredia et son co-réalisateur connaissent la plasticité narrative renfermée par la peur en tant qu'appât pour l'identification.

[23] Nous abordons ailleurs l'analyse de ce film dans une perspective d'ensemble (Vicente Sánchez-Biosca,

une femme de mouvance phalangiste, courageuse partisane de la cinquième colonne, amoureuse d'un jeune communiste qui finit, sans le vouloir, par la livrer à la mort.

L'action se déroule à Madrid et l'intrigue s'étend sur plus de quinze ans de l'Histoire d'Espagne, même si le cœur du film, en plus grande partie se situe dans la ville occupée par l'ennemi. Dans ce décor volontairement nocturne, peuplé de bandes d'assassins et de malfaiteurs, où frémissent les gens de bien esseulés, s'aventure une figure fantomatique, Luisa (Conchita Montenegro), une partisane phalangiste amoureuse d'un communiste – Miguel (Ismael Merlo) – dont l'honnêteté ne fera jamais l'ombre d'un doute au cours de la fiction. L'iconographie sinistre, due aussi aux modestes conditions de tournage du film, plonge au cœur de la nuit l'âme d'un Madrid occupé. Aucune des thématiques prodiguées dans la littérature de la terreur rouge, illustrées par le climat de bassesse morale qui caractérise ses « héros », ne fera défaut dans le film : persécutions nocturnes, profanation de signes religieux, orgies et alcoolisme des miliciens, froide propension à la répression, angoisse d'une attente sans fin, arrestations arbitraires, exécutions sommaires, viols... Le corps de Luisa subira la plupart de ces infamies au long d'une interminable nuit de crimes et de douleurs.

LE POIDS DES OMBRES

S'il existe un trait caractéristique dans *Rojo y negro*, c'est donc bien la tonalité d'une photographie lugubre dont l'objet se trouve dans une pénombre perpétuelle. Ombres inquiétantes, profils suspects, les jeux de lumière semblent mettre en avant ce que le comportement criminel de l'ennemi exécutera sans hésitation ni pitié. Il convient toutefois de préciser et de s'attarder un instant sur les formes que prend la peur. Comment est-elle mise en scène ? Passons maintenant au thème de la représentation, de la représentabilité de la peur.

Luisa entre, pour les exigences de son rôle dans la cinquième colonne, dans l'ancien couvent des Adoratrices, transformé en quartier général de la répression. Son regard se projette en rêvassant au havre de paix et de dévotion que fut ce lieu et au lugubre destin qu'il vivait alors. Il est curieux de remarquer que le regard de la jeune fille semble encerclé par des ombres menaçantes.

L'oppression exercée par les signes qui s'érigent en obstacles entre les personnages, obligeant la jeune fille à la dissimulation ; l'irréalité onirique connotée par la nostalgie préservant le passé du couvent de l'oubli et la destruction qu'ont imposée les nouveaux maîtres des lieux ; le regard menaçant des miliciens. De la même manière, c'est l'obscurité qui régit, comme dans un authentique film noir, la persécution que subit Luisa à travers la ville, la fouille de sa maison et sa détention.

Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria (Cinéma et guerre civile espagnole. Du mythe à la mémoire), Madrid, Alianza, 2006, p. 128-143). Ceci n'est pas l'objet de ce texte.

Ces sinistres miliciens tiennent la veuve et sa fille en joue ; le cadrage de la scène montre le chef entouré par deux colonnes composées de ses sicaires ; le pistolet illuminé et les visages indéfinissables. Face à eux, dans la pénombre, les deux femmes, contre un mur, entourées par un halo de lumière douce. L'une cherche à comprendre, presque suppliante, le secret de l'iniquité humaine, et l'autre, démasquée, baisse le visage dignement. Rien dans cette scène ne reflète la notion d'héroïsme et, même s'il est difficile d'attribuer un sentiment de peur à la jeune fille, il ne fait aucun doute que ce sentiment envahit sa mère. En somme, l'audace de Luisa ne parvient pas à dissimuler ce sentiment d'effroi : la poursuite nocturne, la précision des cadrages, le pressentiment de trahison, l'angoisse de l'attente, tant sur le plan narratif qu'iconographique, le climat est oppressant, irrespirable, angoissant.

HISTOIRE ET HISTOIRE : LE « MONTAGE-SÉQUENCE »

Or, de quelle imagerie se sert le discours nationaliste pour évoquer, construire et élaborer l'atmosphère de peur et de terreur ? L'iconographie, les structures narratives, les thématiques, auxquelles *Rojo y negro* a recours en 1942, avaient marqué le genre de la terreur rouge et étaient dès lors immédiatement reconnaissables. L'élément le plus significatif réside précisément dans le fait que l'on était, peu après la fin de la guerre civile, en train d'extirper cette imagerie si fertile du cinéma.

La particularité de *Rojo y negro* (en rien exclusive), c'est que ce film utilise un abondant matériel d'archives pour ses transitions temporelles. Il s'agit de ce procédé classique connu sous le nom de « séquence de montage » au sein de laquelle une cascade de plans d'origines très diverses se succède en guise d'illustration, une illustration comprimée jusqu'à saturation. Même si l'utilité de la séquence de montage peut être très différente selon les films, ces images permettent dans celui d'Arévalo de donner à la singularité narrative de la fiction une valeur générale ; en d'autres termes, de projeter l'histoire dans l'Histoire. Grâce à ce procédé, les personnages du récit côtoient, même si ce n'est que pendant un bref instant, les protagonistes de l'Histoire et s'attribuent leur exemplarité. *Rojo y negro* n'hésite pas à piller les bulletins d'information et, dans le même temps, met en scène des événements, comme s'il s'agissait d'archives. Il les combine avec d'autres, grâce au montage, pervertissant ainsi leur sens.

Des trois séquences de montages qui ponctuent le film, la dernière incorpore une succession de plans particulièrement utiles pour notre analyse. Harangues d'agitateurs de masses enflammant les cœurs, visages de rustres disposés à se laisser entraîner, incendies, pillages et profanations se succèdent à un rythme trépidant, ajoutant à la violence des actes celle d'un montage énergique. En pleine folie destructrice se glissent deux plans soutirés à l'ennemi : celui du poing vigoureux qui lutte pour se fermer lentement et inévitablement dans *Le Cuirassé Potemkine* (S.M. Eisenstein, 1925) et celui des masses terrorisées descendant les escaliers d'Odessa au milieu de dizaines de cadavres dans le même film. Pour bien comprendre l'effet émotionnel

qu'induisent ces plans sur leurs spectateurs, il est indispensable de déterminer quelle en était l'utilisation première.

Dans la fiction d'Eisenstein, ces deux plans se déroulent à deux moments bien distincts, mais sont tous deux appelés à incarner le pathétisme²⁴. Le premier a pour but de concentrer la violence destructrice des vaincus contre leurs bourreaux dans un moment clef : après les obsèques du marin et dirigeant révolutionnaire basement assassiné – Vakoulinchouk. Le plan en question est inscrit dans un enchaînement et suit, à son tour, l'expression d'une douleur annihilatrice. Les proches, la mère entre autres, vont rendre un dernier hommage au héros défunt, dont le corps repose dans une humble tente dans le port d'Odessa ; rapidement, le cortège se transforme en une masse humaine de travailleurs, inquiets, anéantis par une douleur paralysante, qu'Eisenstein assimile à des icônes religieuses russes. La paralysie mélancolique provoquée par cette disparition donnera naissance à un sursaut révolutionnaire qui changera l'affliction en allégresse : voici l'origine d'une passion révolutionnaire qu'il sera impossible de contenir²⁵. Eisenstein montre cette ardeur à travers un enchaînement de plans au sein desquels le symbole du poing fermé (rappelons que le film commémore la révolution de 1905) se charge d'une nouvelle signification : sur trois plans successifs, il interagit avec les nuques robustes des marins jusqu'à ce que le bras de la mère du défunt libère, dans un enchaînement électrique du mouvement, ce qu'Eisenstein a appelé, avec un évident mimétisme marxiste et pas moins d'exagération, le « saut qualitatif ». Quoi qu'il en soit, Eisenstein fait appel au pathétique, approfondit l'examen des émotions et espère pousser son spectateur vers cette tournure imprévue qui fait de la douleur de l'affligé une matière spontanée avec laquelle travailler la conscience révolutionnaire. Une mystique de la révolution qui a quelque chose de morbide. En inscrivant le plan en marge de ce contexte et en l'insérant dans l'enchaînement de furie dionysiaque et destructive révolutionnaire, Arévalo fait de ce plan une concrétion de la haine, s'il est observé avec les yeux du bourreau, et de la peur, s'il l'est à travers les yeux de la victime.

Le second plan se situe au quatrième acte, quand des passants endimanchés saluent l'équipage du Potemkine depuis le haut du perron surmonté de la statue de Richelieu. Eisenstein fait de cet instant un beau geste de communion entre classes sociales, violemment interrompu par l'irruption brutale de l'armée tsariste qui tire sans hésitation sur la foule, provoquant un carnage. La scène, entièrement inventée, avait pour objectif de réveiller une émotion très intense qui ne se limitait pas à la compassion, mais qui entraînait une forte charge de choc et de voyeurisme. Or, dans *Rojo y negro*, ce dur sacrifice est présenté comme un acte de vandalisme, perpétré par

[24] Eisenstein a élaboré de profondes réflexions à propos de son film ; les meilleures sont sans aucun doute celles de son dernier ouvrage, inachevé, *La non-indifférente nature* (Serguei M. Eisenstein, « La non-indifférente nature », 2 volumes. Paris, U.G.E., 1976 et 1978).

[25] Ce n'est pas un hasard si cet « acte » du film porte le titre « Le mort crie ».

le communisme, qui ne peut que susciter l'émoi en attendant qu'un brave légionnaire n'impose l'héroïsme salvateur.

En définitive, *Rojo y negro* démontre qu'il est capable d'approfondir des émotions complexes, et pas seulement des identifications claires soutenues par des valeurs héroïques. Le fait d'arracher ces images à l'ennemi et qu'il s'agisse, en plus, d'images provenant d'œuvres emblématiques, de ses propres principes « doctrinaux », démontre une audace sans pareille et, en l'occurrence, la panique naît de la menace de dévastation que représente l'ennemi ; en somme, les victimes doivent dépasser la peur pour forger leur héroïsme. Ce n'est qu'à la fin de ce passage que cette qualité – l'héroïsme – se substituera à la peur, mais nous nous égarons.

LA DOUBLE MORT

Rojo y negro frôle donc la limite de la peur sans pour autant démentir la bravoure. Luisa sera doublement sacrifiée, en tant que femme et en tant que phalangiste. Son double châtiment comprendra, d'une part, un viol cruel commis par un milicien ivre et sauvage qui se venge également de l'affront subi en ayant été trompé et, d'autre part, son transfert nocturne hors du centre de détention et son exécution sur la tristement célèbre prairie de San Isidro. Malgré les infamies auxquelles se livre le film, chacune d'elles semble répondre aux caractéristiques des deux types d'ennemis analysés plus haut : une iconographie de délinquant livré aux passions du sang, du sexe et de l'alcool, qui peut être associé au credo anarchiste, et une autre plus froide et calculatrice, qui correspond au communisme régissant la tchéka dans laquelle sont réalisés les interrogatoires.

Les miliciens organisent une fête en trinquant au « communisme libertaire » ; après une brève ellipse, l'alcool a déjà fait son effet. La caméra fixe son objectif sur le milicien trompé par Luisa un peu plus tôt. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces instantanés une déformation malicieuse de l'iconographie que les anarchistes eux-mêmes glorifièrent dans le *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*.

Les images suivantes glaçant le sang, mais l'héroïne n'en a pas encore conscience : le visage du milicien est suivi d'un gros plan de la jeune fille enfermée dans sa cellule, levant ainsi le voile sur les pensées (ou plutôt les instincts) de celui-là et laissant entrevoir la conclusion dramatique de la séquence (voir page ci-contre).

Ce qui suit sera une forme désincarnée de la terreur : les pieds du milicien ivre se traînent dans le couloir qui le sépare de la cellule, la caméra s'arrête sur Luisa qui entend la porte s'ouvrir, elle regarde face à elle avec stupeur, devinant son destin imminent et, son agresseur toujours face à elle, le corps robuste entre dans le champ et obstrue tout le champ de vision ; un climax musical, un fondu au noir, et la caméra



nous restitue le visage de la jeune fille, presque comme avant mais le geste désormais altéré, le regard perdu et les cheveux ébouriffés. La profanation a été consommée²⁶.

Mais Luisa expérimentera une seconde mort : la fusillade. Sans le savoir, Miguel, son fiancé, s'est rendu responsable de ce crime en votant une motion qui conduirait à la mise à mort de Luisa. Le sentiment sur lequel joue ce passage est l'angoisse, un sentiment qui s'incarne ensuite en la personne du responsable involontaire de l'assassinat. Sa course vertigineuse pour sauver sa fiancée sera vaine et en arrivant sur la prairie illuminée par la lune, il trouvera, parmi les cadavres sacrifiés sur l'herbe, celui de l'être aimé. Le désespoir prendra la relève ; l'expiation et la douleur le conduiront à un court affrontement avec les miliciens de la CNT, au cours duquel il trouvera la mort.

CONCLUSION : VERS DE NOUVEAUX HORIZONS

Sept mois à peine après le tournage de *Rojo y negro*, le régime de Franco avait mis sur pied un ambitieux projet d'information cinématographique – le *NO-DO* – qui lui garantissait un contrôle strict des images documentaires en circulation. Se substituant à tous les bulletins d'information existant, les initiatives créatrices de ce nouvel instrument de propagande apparaissent pendant cette période où le modèle du phalangiste machinal et agitateur, dont *Rojo y negro* pouvait se considérer le dernier rempart, disparaissait de l'horizon nationaliste. La première du film d'Arévalo a eu lieu au cinéma Capitol, à Madrid, le 25 mai 1942, le jour où rentrait en Espagne le premier contingent de la Division Bleue qui avait lutté dans les lignes de la Wehrmacht²⁷ ; trois semaines plus tard, le film avait disparu de la circulation, tombant dans un oubli

[26] Notons, en outre, que la promiscuité du regard avec cette scène brutale a quelque chose d'insolite dans le cinéma espagnol de cette époque, d'habitude si pudique.

[27] Alberto Elena, « ¿Quién prohibió «Rojo y negro»? » [Qui a interdit « Rojo y negro » ?], *Secuencias* n° 7, octobre 1997, p. 61-78.

avant-coureur qui toucherait peu après les propagandistes de la Phalange les plus récalcitrants. À cette même époque, la vice-secrétaire de l'Éducation populaire ouvrait un débat sur la création d'un bulletin d'information, qui verrait le jour en septembre 1942, quelques jours à peine après la chute définitive de Ramón Serrano Suñer et de la mise à l'écart par Franco de son équipe de phalangistes.

La treizième édition des nouvelles actualités filmées avril 1943) commémorait la victoire nationaliste. Les premières images de ce reportage nous plongent dans un climat d'angoisse que la musique exacerbe : le Madrid occupé par l'ennemi, les sinistres portraits de Staline et de Lénine, les fêtes soviétiques, la faim, la misère... jusqu'à ce que, le 28 mars, la capitale tombe, la foule louant l'avancée de l'armée nationaliste. Ces quelques plans qui servent de préambule ont recours à l'essence de la peur, parcourant son iconographie caractéristique, mais seulement pendant un instant, pour dissoudre la panique, l'angoisse et le mal-être dans une explosion de joie qui se renouvellera chaque année – dit la voix off – depuis 1939. Il semblerait qu'une rhétorique réconfortante, mal combinée à la rhétorique tout aussi caractéristique de l'héroïsme, ait gagné la partie. Et, avec elle, la rhétorique de la peur est mise au placard tout en restant, évidemment, disponible au cas où les circonstances nécessiteraient son retour.

Traduction de l'espagnol par David Martens